

Ana Sedeño Valdellós
Francisco Javier Ruiz del Olmo (Coords.)

***Análisis del cine contemporáneo:
estrategias estéticas, narrativas
y de puesta en escena***



Universidad de Málaga

Fotografía de cubierta: Ana Sedeño Valdellós

- © Ana Sedeño Valdellós y Francisco Javier Ruiz del Olmo
- © Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico
de la Universidad de Málaga.

Diseño de cubierta y fotocomposición:

M^a Luisa Cruz. Servicio de Publicaciones. Universidad de Málaga.

Impresión: PUBLIDISA

ISBN: 978-84-9747-352-1 (Versión papel); 978-84-9747-353-8 (Versión digital PDF)

Depósito Legal: MA-1026 - 2011

Impreso en España

VIII

EL ANÁLISIS FÍLMICO EN ESPAÑA

Demetrio E. Brisset



Una de las características originales de nuestra sociedad del siglo XXI, donde la información visual es preponderante, es su *pantallización*. A este respecto, en 2007 publicamos en la revista Telos que:

A través de las pantallas que nos rodean (cine, TV, monitor, ordenador, consola, móvil) visionamos relatos icónicos que mezclan la realidad y su recreación, con vertiginoso ritmo, a menudo distorsión cromática y cámara en mano; se integran elementos diversos en el mismo espacio visual; se acelera, ralentiza o congela el movimiento; asombrosos desplazamientos de cámaras controladas por ordenador muestran agresivos encuadres; los planos cambian abruptamente de generales a detalle y viceversa; se acumulan pantallas en escena; se fragmenta la superficie de la proyección. El espectador, habituado a variados emplazamientos de cámara y a seguir historias con saltos temporales, ahora es reclamado por heterogéneas agrupaciones de imágenes, como reflejo de los cambios de atención en nuestra frenética vida cotidiana (Brisset, 2007, pp. 30-39).

Si aceptamos el aspecto básico que posee el análisis filmico respecto a los análisis de los restantes productos audiovisuales, a los que puede servir como modelo, guía o inspiración, y de los que a su vez puede recibir nuevos planteamientos teóricos (Aumont, 1990), procederemos ahora a trazar una breve y subjetiva panorámica de su reciente evolución en España.

Como punto inicial, en la década de los sesenta, tendríamos las dos revistas especializadas en cine que más han hecho por introducir al espectador español en los enfoques e interpretaciones rigurosos: *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, prolongadas luego por *Griffith* y otros vehículos de expresión para los estudiantes de la E.O.C. y críticos profesionales. También destacan los trabajos pioneros de Julio Pérez Perucha en *Ínsula* y del colectivo Marta Hernández en *Comunicación XXI*. Como precursor teórico a mediados de los 70 se tendría a Román Gubern, y a finales de esta década irrumpen los

enfoques semióticos gracias al colectivo responsable de la revista *Contra-campo* casi durante una década. En los inicios de los 80, y dentro de esta vía teórica, se pueden destacar a Juan Miguel Company y Jenaro Talens.

Las facultades de Ciencias de la Información comenzaron a producir investigaciones sobre los análisis filmicos, y un hito capital creo que es la publicación en 1985 del número 2 de la *Revista de Ciencias de la Información*, órgano de la facultad de la Complutense de Madrid. Dedicado monográficamente a la "Teoría y análisis del texto filmico", entre otros autores intervienen Jesús G. Requena, Santos Zunzunegui, Lorenzo Vilches y J^o M^a Villagrasa. Los profesores universitarios irrumpen de modo colectivo en la escasísima bibliografía española específica de la materia, y a partir de ese momento se van ampliando los cauces de difusión (congresos, jornadas, coloquios, etc.), lo que demuestra la receptividad social que ya emergía respecto a esta vía de investigación. Y al no ser susceptible el símbolo icónico de una 'analiticidad' formalizada y normalizada según un modelo de pautas o criterios semióticos de validez generalizable, tal como dice Gubern: "las distintas morfologías de la imagen apelan a distintas estrategias de lectura y de análisis" (1987, p. 125), por lo que se van elaborando aproximaciones desde diferentes enfoques metodológicos.

Precisamente en esta línea se debe ubicar la labor desarrollada en Valencia por su Universidad y el Instituto de Cine y Radio-Televisión, con su momento crucial al organizar allí en julio de 1985 el "II Simposium Internacional de Teoría del Espectáculo", cuyas aportaciones fueron publicadas al año siguiente en un número monográfico de su revista *Eutopías* (vol. 2, núm. 1), con el título "Metodología del análisis de la imagen". Para explicar su propósito, sus editores Antonia Cabanilles y Vicente Sánchez-Biosca engloban las aportaciones en torno a "la imagen como objeto de análisis; tal vez el texto visual como objeto teórico", y tras constatar "el abismo que separa el progreso de lo audiovisual y la teorización sobre el mismo", parten de la inoperancia de "la noción de signo [debido a] la debilidad del concepto que estaba llamado a articular todo el período clásico de la Semiótica [unido a] la crisis definitiva de los principios de *código y lenguaje*", para reconocer luego "el fracaso en la aplicación del *corpus* teórico de la lingüística a la imagen y en particular al cine" cuando se estaba bajo la imperiosa demanda de "una teoría de conjunto", por lo que se habían producido "inmersiones sistemáticas en el entramado de los textos [en su mayoría filmicos]" que cuestionaban la "inversión epistemológica que conoce la Semiótica moder-

na y que ubica la producción del discurso en el lugar central de su estudio" (pp. 5-8). El énfasis de las aportaciones se centraba en la metodología del análisis, con la aplicación a los textos -fílmicos, televisivos, en vídeo- de métodos que dan cuenta de su red significante, remitiendo a la teoría que los articula (que por otro lado, se apoya en las obras de las que se habla). Y se proponían modelos de lectura textual que destacaban aspectos de la teoría tales como narratividad, punto de vista, plástica del espacio y funcionamiento simbólico, especialmente. Entre las aportaciones teóricas de autores españoles se tienen las de Jenaro Talens, centrada en las estrategias discursivas y la producción de sentido del análisis textual, con la valorización del *lector* y su abordaje del dispositivo textual; Jesús González-Requena en torno al objeto textual; Juan-Miguel Company y su análisis de la simbología del espacio en Griffith; Vicente Hernández-Esteve y la descripción fílmica. Entre los extranjeros, destacan las aportaciones de Tom Conley sobre *El último refugio* de Raoul Walsh; Francesco Casetti sobre la narratividad en *Cronaca di un amore*; y Jean-Louis Leutrat sobre los títulos de crédito en 3 filmes de Godard.

La década de los noventa resultó espléndida en obras teóricas, que catapultaron a nuestros autores a nivel internacional. Para no alargar en exceso la mención de títulos dedicados a la narrativa audiovisual, la semiología de la imagen, la retórica publicitaria, la socio-economía de la industria audiovisual, la espectacularización televisiva y las políticas de los medios de comunicación, me centraré en los que se dedican a las teorías y métodos del análisis fílmico, aportando además diversos ejercicios analíticos.

En 1991 aparece *Cómo se comenta un texto fílmico* (en Cátedra) del colectivo de 4 autores que firman como Ramón Carmona. Con la declarada pretensión de elaborar un manual introductorio, proponen una vía de análisis inmanente o interno al texto audiovisual, en línea con los italianos Casetti y Di Chio. Bajo una orientación semiótica, creo muy interesantes sus estudios sobre "la puesta en escena" y "la puesta en serie" (a los que más adelante nos referiremos), su revisión de las formas en el *punto de vista* se manifiesta en el espacio textual fílmico, así como sus ejercicios prácticos sobre los filmes de la guerra civil española y sus comentarios a la feminidad como síntoma y la subversión del Modo de Representación Institucional hollywoodense (tal como definiera Burch).

A fines de 1994 publica Santos Zunzunegui sus *Paisajes de la forma* (Cátedra). Subtitulado como *Ejercicios de análisis de la imagen*, bus-

enfoques semióticos gracias al colectivo responsable de la revista *Contracampo* casi durante una década. En los inicios de los 80, y dentro de esta vía teórica, se pueden destacar a Juan Miguel Company y Jenaro Talens.

Las facultades de Ciencias de la Información comenzaron a producir investigaciones sobre los análisis filmicos, y un hito capital creo que es la publicación en 1985 del número 2 de la *Revista de Ciencias de la Información*, órgano de la facultad de la Complutense de Madrid. Dedicado monográficamente a la "Teoría y análisis del texto filmico", entre otros autores intervienen Jesús G. Requena, Santos Zunzunegui, Lorenzo Vilches y J^o M^a Villagrasa. Los profesores universitarios irrumpen de modo colectivo en la escasísima bibliografía española específica de la materia, y a partir de ese momento se van ampliando los cauces de difusión (congresos, jornadas, coloquios, etc.), lo que demuestra la receptividad social que ya emergía respecto a esta vía de investigación. Y al no ser susceptible el símbolo icónico de una 'analiticidad' formalizada y normalizada según un modelo de pautas o criterios semióticos de validez generalizable, tal como dice Gubern: "las distintas morfologías de la imagen apelan a distintas estrategias de lectura y de análisis" (1987, p. 125), por lo que se van elaborando aproximaciones desde diferentes enfoques metodológicos.

Precisamente en esta línea se debe ubicar la labor desarrollada en Valencia por su Universidad y el Instituto de Cine y Radio-Televisión, con su momento crucial al organizar allí en julio de 1985 el "II Symposium Internacional de Teoría del Espectáculo", cuyas aportaciones fueron publicadas al año siguiente en un número monográfico de su revista *Eutopías* (vol. 2, núm. 1), con el título "Metodología del análisis de la imagen". Para explicar su propósito, sus editores Antonia Cabanilles y Vicente Sánchez-Biosca engloban las aportaciones en torno a "la imagen como objeto de análisis; tal vez el texto visual como objeto teórico", y tras constatar "el abismo que separa el progreso de lo audiovisual y la teorización sobre el mismo", parten de la inoperancia de "la noción de signo [debido a] la debilidad del concepto que estaba llamado a articular todo el periodo clásico de la Semiótica [unido a] la crisis definitiva de los principios de *código y lenguaje*", para reconocer luego "el fracaso en la aplicación del *corpus* teórico de la lingüística a la imagen y en particular al cine" cuando se estaba bajo la imperiosa demanda de "una teoría de conjunto", por lo que se habían producido "inmersiones sistemáticas en el entramado de los textos [en su mayoría filmicos]" que cuestionaban la "inversión epistemológica que conoce la Semiótica moder-

na y que ubica la producción del discurso en el lugar central de su estudio" (pp. 5-8). El énfasis de las aportaciones se centraba en la metodología del análisis, con la aplicación a los textos -fílmicos, televisivos, en video- de métodos que dan cuenta de su red significativa, remitiendo a la teoría que los articula (que por otro lado, se apoya en las obras de las que se habla). Y se proponían modelos de lectura textual que destacaban aspectos de la teoría tales como narratividad, punto de vista, plástica del espacio y funcionamiento simbólico, especialmente. Entre los aportaciones teóricas de autores españoles se tienen las de Jenaro Talens, centrada en las estrategias discursivas y la producción de sentido del análisis textual, con la valorización del lector y su abordaje del dispositivo textual; Jesús González-Requena en torno al objeto textual; Juan-Miguel Company y su análisis de la simbología del espacio en Griffith; Vicente Hernández-Esteve y la descripción fílmica. Entre los extranjeros, destacan las aportaciones de Tom Conley sobre *El último refugio* de Raoul Walsh; Francesco Casetti sobre la narratividad en *Cronaca di un amore*; y Jean-Louis Leutrat sobre los títulos de crédito en 3 filmes de Godard.

La década de los noventa resultó espléndida en obras teóricas, que catapultaron a nuestros autores a nivel internacional. Para no alargar en exceso la mención de títulos dedicados a la narrativa audiovisual, la semiología de la imagen, la retórica publicitaria, la socio-economía de la industria audiovisual, la espectacularización televisiva y las políticas de los medios de comunicación, me centraré en los que se dedican a las teorías y métodos del análisis fílmico, aportando además diversos ejercicios analíticos.

En 1991 aparece *Cómo se comenta un texto fílmico* (en Cátedra) del colectivo de 4 autores que firman como Ramón Carmona. Con la declarada pretensión de elaborar un manual introductorio, proponen una vía de análisis inmanente o interno al texto audiovisual, en línea con los italianos Casetti y Di Chio. Bajo una orientación semiótica, creo muy interesantes sus estudios sobre "la puesta en escena" y "la puesta en serie" (a los que más adelante nos referiremos), su revisión de las formas en el *punto de vista* se manifiesta en el espacio textual fílmico, así como sus ejercicios prácticos sobre los filmes de la guerra civil española y sus comentarios a la feminidad como síntoma y la subversión del Modo de Representación Institucional hollywoodense (tal como definiera Burch).

A fines de 1994 publica Santos Zunzunegui sus *Paisajes de la forma* (Cátedra). Subtitulado como *Ejercicios de análisis de la imagen*, bus-

ca "producir análisis concretos de textos concretos" desde la opción de un "análisis inmanente estructural", que supera sus limitaciones metodológicas al no negar la importancia que aporta a la definición de una obra la consideración de su 'exterior' (histórico, social, político, psicológico), sino que lo valora en la misma medida en que ha sido 'inscrito' en el texto. A medida que se vuelca en el análisis de filmes españoles de temática colonial y de autores críticos como Fernán Gómez, Erice y Olea, y de filmes extranjeros de Hitchcock, de Mille, Wenders y Buñuel, se van desgranando reflexiones teóricas sobre aspectos tan interesantes como el eclipse del objeto y sus contextos, la poética visual en vez del estilo, los riesgos del análisis iconológico, los motivos figurativos, los criterios para elaborar taxonomías y aplicaciones del cuadrado semiótico de Greimas. Los dos últimos capítulos, dedicados a fotografías de paisajes y a dos fotos de Fontcuberta, inciden sobre la problemática del "efecto de sentido" en la fotografía, y otorgan un excelente epigono a la postura de ampliar el campo de la representación visual que defiende este autor.

En 1995, la Universidad Complutense de Madrid editó las ponencias de un encuentro de la U.I.M.P. que se celebró en Cuenca en 1992, titulado *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Compilado por Jesús G. Requena, se recogen las aportaciones de 15 autores que consiguen una muy interesante puesta al día y aplicación práctica de varias de las principales corrientes que dominan el panorama de los estudios analíticos. Se puede señalar como tendencia dominante a la narratológica, entendida en la acepción de Genette como "estudio teórico de las técnicas narrativas", con su minuciosa y laberíntica casuística de *narradores*, que a veces son casos singulares de la instancia narrativa de un determinado filme. Las aportaciones semióticas -como herencia metziana- y psicoanalíticas -filtradas por la nubosidad lacaniana- son las otras tendencias estelares.

En un breve repaso a las metodologías aplicadas, Requena postula la "identificación de conflictos en el eje semántico-narrativo principal" (p. 40), centrando su atención en el psicoanalítico juego de la mirada y el deseo; Zunzunegui mezcla "el análisis textual con la filología cinematográfica" (p. 75); A. Lara persigue la "fidelidad a rasgos peculiares de la obra escogida y a las tradiciones culturales que la han hecho posible [y] relacionarla con el entorno de la que ha surgido" (p. 112), como un clásico 'comentario de texto'; E. R. Merchán defiende un método ecléctico "que busque al espec-

tador implícito (situado) en el lugar de la inocencia" (p. 165); por su parte, M. Arias distingue entre "hecho cinematográfico" y "hecho filmico" (p. 62) y E. Torán entre la distinta categoría del "referente cinematográfico" y el "referente filmico" (p. 101). Como última aportación que destacaría, J^o M^a Nadal busca "los componentes narratológicos de la significación" (p.181).

En cuanto a los filmes propuestos como ejemplo analítico, abundan los 'clásicos de autor', desde el inevitable *Kane* y el también wellesiano *Ambersons* a los fordianos *Centauros del desierto* y *El hombre tranquilo*; del hitchcockiano *Vértigo* a los buñuelescos *Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*, junto con un par de Coppolas, y teniendo como filmes marginales a *La noche del cazador* y *Yu Dou*. Todos los textos audiovisuales analizados corresponden a grandes filmes, lo que elimina de la 'mesa de operaciones analíticas' a las obras de consumo cotidiano y masivo, que suelen ser banales. Lo que no les resta interés significativo (Odin) aunque sean quizás menos gratas para sustentar elevadas construcciones teóricas. Esta es una parcela de la comunicación audiovisual que ha de experimentar sugerentes avances, asimilando perspectivas críticas (Eco, Chomsky, los Situacionistas).

En 1996, quien esto escribe publica el libro *Los mensajes audiovisuales*, donde se sintetizan diversas contribuciones a su análisis e interpretación, y se propone un modelo de ficha aplicable al análisis de textos audiovisuales, que luego ha mostrado ser operativo con obras de muy diversa procedencia.

Ese mismo año, Santos Zunzunegui en *La mirada cercana*, efectúa una serie de "microanálisis filmicos" sobre fragmentos y microsecuencias, "en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa", en busca de su "lógica constructiva, cuyos mecanismos es posible deconstruir". Así, desde una posición analítica que trata de situar entre las miradas 'cercana' y 'distante', se analizan obras de Ford, Walsh, Ozu y, especialmente, Renoir y Welles.

A inicios del siglo irrumpió un nuevo cine documental (Rioyo, Guerin, Corcuera, Camino), acompañado por el interés tanto hacia sus vertientes antropológica, informativa y creativa como a la teórica e histórica. En torno a la "Muestra de Documentales" del Festival de Cine Español de Málaga, iniciada por Patricio Guzmán, se fue fomentando cierto interés público, que abocó en la reunión del I Congreso sobre el documental (2001), donde se presentó el trabajo colectivo *Imagen, memoria y fascinación*, coordinado por J^o M^a Catalá, J. Cerdán y C. Torreiro. Las diversas aportaciones, ver-

san sobre "realidad y realismo en el cine español", el "cine documental español" (con el estudio de Margarita Ledo sobre *Asaltar los cielos*, que presenta como ejemplo de "reconstrucción histórica" al mismo tiempo que de "documental de creación"), la "memoria audiovisual" y estudios específicos sobre diversos directores y obras clásicas, que han sido los grandes olvidados en nuestra historiografía, donde sólo *Las Hurdes* de Buñuel es valorada.¹

Otro grupo de autores, en torno a J. Sánchez-Navarro y A. Hispano, también en 2001 publicaron *Imágenes para la sospecha*, sobre el reciente fenómeno cinematográfico y televisivo de los 'falsos documentales'. Sospecha, confusión, falsedad, son algunos de sus rasgos constitutivos detectados, y que minan el "régimen de credibilidad de las imágenes", imponiendo la cuestión: "¿qué y cuánto es real en la imagen?". En una época en la que la 'ficción' y la 'no ficción' se están entrelazando, en estos ensayos se utilizan diversas estrategias de análisis audiovisual.

Y de un congreso organizado por la Universidad de Vigo sobre las relaciones entre cine y literatura, asimismo en 2001 se han publicado las aportaciones, en un libro titulado *Lecturas: imágenes*. Aquí se aplican diversas elaboraciones teóricas (de Heath; Gaudreault y Jost; Bordwell; Vanooye; Orr; Ingarden; y la "teoría de los polisistemas" de Even-Zohar) para llevar adelante análisis comparativos entre diversos textos filmicos y sus hipotextos literarios: *Young Sánchez*, de Camus (1963) sobre Aldecoa (1959), *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea (1968) sobre Desnos (1965), *Orlando* de Potter (1993) sobre Woolf (1928), *La mujer del teniente francés* de Reisz (1981) sobre Fowles (1969), *El bosque animado* de Cuerda (1987) sobre Fdez. Flores (1943), *Tirano Banderas* de García Sánchez (1994) sobre Valle (1926), *El rey pasmado* de Uribe (1991) sobre Torrente Ballester (1989), y de filmes basados en obras de Pérez Galdós. Sobre la problemática de las 'adaptaciones' o 'recreaciones filmicas' incidieron Angel Abuín, Luis M. Fernández y Marta Fernández; otros autores enfatizaron el interés de analizar los guiones literarios (Patricia Fra, M^a López Abeijón); Xavier

1 Un congreso internacional celebrado en Madrid con motivo del centenario del nacimiento de Luis Buñuel dio lugar a interesantes aproximaciones a sus filmes, publicados bajo el título *ObsesiónESbuñuel* (2001). El mismo grupo de investigación dirigido por Antonio Castro organizó otro congreso sobre el 50 aniversario de la 'caza de brujas' ejercida por el senador McCarthy, publicado como *Listas negras en Hollywood* (2009).

Pérez retomó la hipótesis elaborada conjuntamente con Jordi Balló sobre los argumentos universales en el cine; y Pilar Aguilar reivindicó la mirada nueva y necesaria a cargo de las mujeres realizadoras.

En 2005 se celebró en Madrid un congreso internacional para tratar de aclarar la problemática vigente en el ámbito de estudios sobre el análisis filmico, considerado ya como una herramienta de trabajo habitual desde las perspectivas de trabajo más divergentes.

Sus organizadores, el Grupo de Investigación *ITACA UJI* de la Universitat Jaume I de Castelló (dirigido por Javier Marzal Felici), se encontraba tratando de formular un extenso catálogo de los recursos expresivos y narrativos empleados en el medio cinematográfico, y para complementar este objetivo propusieron a los especialistas académicos “desplegar una reflexión teórica sobre las diferentes corrientes metodológicas que inspiran los numerosos y heterogéneos estudios sobre cine [a partir de] la naturaleza del cine como lenguaje así como la naturaleza del análisis en el campo de estudios sobre la imagen filmica”. Teniendo en cuenta la coexistencia de numerosas perspectivas de análisis del film, creían necesario “volver sobre una cuestión previa, absolutamente fundamental: qué significa *analizar* un film, auténtico objeto de estudio de este I Congreso Internacional sobre Análisis Filmico”.

Las 19 ponencias y 75 comunicaciones presentadas, muy variadas y sugerentes reflexiones sobre el estatuto del análisis del film a través de su puesta en práctica, bajo el sintético título de *Metodologías de análisis del film* fueron editadas en 2007 como libro en soporte papel y CD, que constituye quizás el mayor esfuerzo colectivo que ha tenido lugar en España para avanzar en este campo de conocimiento.

En lo que se refiere a los organizadores, desde 1996 participan en un proyecto editorial que para ellos “constituye la prueba material de que es posible aplicar la metodología de análisis que acabamos de presentar”. Nos referimos a la Colección de libros ‘Guías para Ver y Analizar Cine’, nacida en 1996, y publicada por las editoriales Nau Llibres de Valencia y Octaedro de Barcelona, que ya acumula más de 40 títulos. A partir de esta serie de microanálisis filmicos y de acuerdo con una aproximación sociocultural al cine “para comprender los discursos filmicos”, buscan constituir una base de datos en soporte hipermedia para la catalogación de recursos expresivos y narrativos, estructurada en los siguientes bloques: elementos profilmicos; elementos filmográficos; montaje y postproducción. Según ellos:

La ejemplificación de cada uno de los ítems se realizará con fragmentos de películas importantes (escenas y secuencias) de la historia del cine mundial, atendiendo en lo posible a títulos significativos de la historia del cine español y del cine latinoamericano (también portugués, por razones de mutua colaboración con entidades de este país). Por otro lado, se ofrecerá un detallado análisis de cada uno de estos fragmentos, y exhaustivas fichas técnicas de cada film utilizado, con el fin de desarrollar una base de datos tipo glosario, tanto de términos técnicos como de profesionales del medio (artistas y técnicos, es decir, actores, actrices, directores, productores, directores de fotografía, directores artísticos, compositores musicales, técnicos de sonido, expertos en animación y efectos especiales, etc.) [...] El objetivo final del proyecto de investigación, a desarrollar en tres años, nos permitirá producir materiales en formato texto e hipermedia, DVD-ROM y lenguaje xml, de tal forma que toda la información estará a disposición de estudiantes, docentes y profesionales del medio a través de Internet, y será posible la interactividad, pensada fundamentalmente para el acceso y contraste de datos que puedan enriquecer la base de datos multimedia a elaborar. (pp. 47-48).

Con tal intención, y siguiendo las orientaciones de Vanoye y Goliot-Lété, proponen un modelo analítico que consta de las siguientes fases:

- 1) Estudio del nivel contextual.
- 2) Estudio de la materialidad del film.
- 3) Análisis de los recursos expresivos y narrativos.
- 4) Interpretación global del texto filmico.
- 5) Otras informaciones de interés y anexos.

Esta propuesta es interesante, aunque parece exigir estudios en profundidad sobre cada filme en su totalidad, siendo difícil aplicarlo a secuencias aisladas. Por otro lado, la pretendida catalogación puede resultar inacabable, si se considera que cada referente visual puede estar dotado de múltiples significaciones.

Volviendo a las aportaciones al congreso, entre las ponencias se pueden destacar las de: Zunzunegui, que arremete contra el uso del término "texto filmico" y contra los que considera tópicos dominantes: el fetichismo del dato empírico (el pasado no está nunca fijo), el fetichismo del contexto (sus huellas deberán estar presentes en el filme) y el retorno del biografismo

(la figura del autor empírico como explicación final); Emilio C. García Fernández, quien resalta el carácter industrial de una película, lo que implica la necesidad de incluir en el análisis de un filme tanto los condicionantes de la producción (bien sea al influir sobre la duración de la copia exhibida, por los recursos empleados, por realizarse varias versiones) como los de la distribución (censura, copias incompletas en circulación) y la exhibición (salas especializadas), y tras preguntarse si existe una teoría cinematográfica, denuncia la dictadura del crítico y analista, que suelen analizar películas “por las que muy pocos espectadores muestran interés” (p. 109); Jesús G. Requena, al proponer una metodología a la que “le interesa más el texto como espacio de un temblor que como estructura de una significación” (p. 115), un texto que es “espacio de una experiencia cristalizada que aguarda ser revivida” (p. 119); J.-C. Seguin y su aplicación del concepto de tipo existencial de ‘territorio’ en Deleuze; Javier Marzal y su interés por el melodrama mudo norteamericano de los años veinte, que considera “patrón básico de la narración cinematográfica” (p. 193) y le sirve para trazar unas estructuras de reconocimiento de la narración melodramática: iconográfica o plástica, actancial, espacial, de identificación y musical; Eduardo J. M. Camilo y su tipología de spots publicitarios (consejo y ensalzamiento comercial) cuyos estilos clasifica inspirándose en la retórica; y Jenaro Talens que retoma los mitos filmicos de Frankenstein y Drácula para ubicarlos en sus contextos socio-políticos de origen.

En cuanto a las numerosas comunicaciones presentadas, entre las que se incluye una mía sobre la influencia de lo autobiográfico en la obra fílmica, avance de un estudio sobre *El Proceso* de Kafka y su adaptación fílmica por Welles (que en breve plazo será editado), destacaría los nuevos temas abordados. Así, Eduardo Viñuelas constata la transformación en el panorama audiovisual, con un proceso en curso de sinergia mediática entre distintos géneros y productos audiovisuales, favorecidos por el desarrollo de las nuevas tecnologías; Alfonso Cuadrado analiza la triada *actor-personaje-tecnologías digitales*, aplicando el concepto de *cibertíteres* según Kaplin; Rian Lozano se interesa por las nuevas prácticas videográficas que surgen en los lugares “subalternos y transfronterizos”; J. M. Susperregui y R. Arranz postulan seleccionar clips o fragmentos filmicos para crear “bancos de imágenes” que faciliten análisis comparativos en soportes digitales (DVD, power-points);

Teniendo al cine como objeto de estudio, Leticia I. Sabsay se interesa por su función como aparato ideológico, que materializa figuras de la

indeterminación y la multiplicidad de los cuerpos sexua(liza)dos; M. Keska y M. Cichocka parten de las identidades que para Huyssen configuran la cultura posmoderna, para aplicarlas a los rasgos sexuales en el cine de Jarman; en este mismo contexto posmoderno, E. Segura, A. P. Cano y M. A. Martínez critican el cine-espectáculo que fundamenta la narración en la mera forma expresiva; María del Mar Rodríguez resalta la doble dinámica de apropiación del lenguaje filmico en el arte contemporáneo y el “cine de exposiciones”, o de apropiación y reciclaje, heredero de los situacionistas; por último, J. C. Suárez, P. Nogales y M. del P. Mendoza proponen un análisis contextual del cine no profesional (doméstico, amateur, clandestino), como contrapunto al cine oficial.

En lo que respecta a revistas de crítica cinematográfica especializada, en mayo 2007 nació *Cahiers du Cinéma. España* con periodicidad mensual y dirigida por Carlos F. Heredero, compartiendo con su revista-madre francesa (fundada en 1951 y gestora de la ‘nouvelle vague’) una visión del cine como lenguaje y cultura, como arte y vehículo de comunicación, aunque teniendo como referencia fundamental la actualidad del cine español y de la presencia cinematográfica mundial en las pantallas españolas.

Terminaremos este capítulo con las nuevas prácticas de análisis filmicos que tienen lugar en el mundo Internet. Por un lado, en la *blogosfera*, son muy numerosos los autores de blogs que aportan sus estudios y opiniones. Por otro lado, tenemos la aparición de revistas totalmente digitales, como *Trama y fondo* (www.tramayfondo.com), órgano semestral de la Asociación Cultural del mismo nombre, creada en 1997 y presidida por Jesús G. Requena, interesada por las artes simbólicas, especialmente el cine, que al inicio se editaba en papel y desde su número 8 hasta el 24 actual se puede descargar íntegramente de internet. La complementa la publicación en el doble formato de papel y cd-multimedia de las aportaciones a Seminarios de Análisis Filmico, iniciados con *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, (2008), que contiene diez trabajos de análisis filmico, interrogando a diversos textos cinematográficos de distintas épocas sobre la diferencia sexual. Tras ella, surgieron en 2002 *La Butaca.net* (radicada en Valencia) y *Filmaffinity.com*, con gran proyección internacional. Más recientemente, en 2006 fue creada *Pausa. Revista de análisis filmico* (www.revistapausa.com), que en 2008 fue solemnemente presentada en el veterano Curso de Cine de Valladolid.

8.1. BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. y MARIE, M. (1993): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- BRISSET, D. E. (2008): "Cine y Poder". *Gazeta de Antropología*, 24.
- BRISSET, D. E. (2009): "Las huelgas en el cine. 'La sal de la tierra'" en CASTRO, A., *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una persecución* Universidad Complutense, Madrid, pp. 90-129.
- BRISSET, D. E. (2009): "La justicia en el cine. Manifestaciones fílmicas de las aristas del poder judicial" en JORGE, A. Y GARCÍA LÓPEZ, M (eds.), *Comunicación y poder*, Málaga, Fundación Unicaja, 2009, pp. 29-52.
- BRISSET, D. E. (2004): "Las adaptaciones cinematográficas: propuesta clasificatoria", en MÍNGEZ, N. y VILLAGRA, N. (eds.), *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas*, Madrid, Edipo S.A., pp. 44-59.
- BRISSET, D. E. (2001): "Las Hurdes desde la Antropología Visual", en CASTRO, A. (ed.), *ObsesionESbuñuel*, Madrid, Ocho y Medio, pp. 264-309.
- BRISSET, D. E. (2007): "Sociedad digital. Nuevas pantallas y obras audiovisuales", *Telos*, 71, Fundación Telefónica, pp. 30-39.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, F. / DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta*, Barcelona, G. Gili.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.



Nº 1, 1955



Nº 62, 1967